Stefan George – Baudelaire Verlaine, Mallarmé

Ein Vergleich

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät der Universität

zu Marburg

vorgelegt von

Freya Hobohm

aus Marburg a. d. Lahn

Marburg 1931

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen

Als Dissertation angenommen am 23. Juli 1930
Berichterstatter: Herr Prof. Dr. E. Auerbach
Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juli 1930

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

Die vollständige Arbeit erscheint als 3. Band der „Kölner Romanistischen Arbeiten“ hrsg. v. Leo Spitzer in der N. G. Elwertschen Verlagsbuchhandlung in Marburg.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung: Anlaß und Aufgabe der Themastellung . . 7

Kapitel I.

A. Stefan Georges Anfänge vor dem Pariser Aufenthalt . 9
B. Die literargeschichtliche Bedeutung des Symbolismus . 12
C. Stefan Georges Begegnung mit den Symbolisten . . 17

Kapitel V.

Schluß. Zusammenfassung 26
Erlebnis der Wirklichkeit und Entscheidung 26

Inhaltsübersicht der übrigen Kapitel:

Kapitel II.

Baudelaire und die Übersetzung der Fleurs du Mal durch Stefan George
A. Das Ausweichen Georges vor dem Erlebnis des tierhaften Seins
B. Baudelaires Dichtung als Anfang einer größeren Wirklichkeitsnähe: Gegenüberstellung von Romantik und Naturalismus
C. Wirklichkeit als symbolisches Erkenntnismittel
D. Baudelaires Eigenart: sinnliche Geistigkeit — Ryhthmus als Ruhe in der Bewegung
E. Der Rhythmus Georges in Übersetzung und eigenem Werk

Kapitel III.

Stefan George und Verlaine
A. Georges Lobrede auf Verlaine
B. Die Welt der Fêtes Galantes: Spiel und Melancholie
C. Übersetzungen und Eigendichtung Georges im Zusammenhang mit den Fêtes Galantes
D. Innigkeit und Trauer in den Romances sans Paroles
E. Das Lied bei George
F. Das Gotterleben in Sagesse und bei George
G. Das Verhältnis beider Dichter zum Wort

Kapitel IV.

Stefan George und Stéphane Mallarmé
A. Ihre Grundhaltung und das Urteil der Mitwelt
B. Das Erlebnis der Wirklichkeit:
bei Mallarmé Vernichtung,
bei George Erfüllung des Seienden
C. Die Suche Mallarmés nach dem absoluten Sein
D. Die Feier des Hierseins bei George

Abkürzungen.

Stefan George:

S. u. S. = Das Buch der Sagen und Sänge (Hirten- und Preisgedichte).
J. d. S. = Das Jahr der Seele.
St. d. B. = Der Stern des Bundes.
T. d. L. = Der Teppich des Lebens.
D. N. R. = Das Neue Reich.
Bl. d. B. = Die Blumen des Bösen.

Paul Verlaine:

O. C. = Œuvres Complètes — I, 12 = Bd. 1 S. 12.
O. P. = Œuvres Posthumes.
P. S. = Poèmes Saturniens.
F. G. = Fêtes Galantes.
La B. Ch. = La Bonne Chanson.
R. s. P. = Romances sans Paroles.
S. = Sagesse.
A. = Amour.
B. = Bonheur.
P. = Parallèlement.
L. I. = Liturgies Intimes.
Ch. p. E. = Chansons pour Elle.
M. P. = Mes Prisons.
J. et N. = Jadis et Naguère.
Cr. et C. = Critiques et Conférences.
Bl. f. d. K. = Blätter für die Kunst.
R. d'A. = Revue d'Allemagne.

Charles Baudelaire:

F. du M. = Les Fleurs du Mal.

Benutzte Literatur.

Texte:

Stefan George:

In der Fassung der Gesamtausgaben:

Die Fibel (Dez. 1927).
Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal (Juli 1928).
Das Jahr der Seele (Febr. 1928).
Das Neue Reich (Okt. 1928).
Erschienen bei Georg Bondi, Berlin.

In Einzelausgaben:

Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte. G. Bondi, Berlin 1923 (8. Aufl.).
Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. G. Bondi, Berlin 1923 (11. Aufl.).
Der Stern des Bundes. G. Bondi, Berlin 1922 (5. Aufl.).
Der Siebente Ring. G. Bondi, Berlin 1922 (6. Aufl.).
Tage und Taten. G. Bondi, Berlin 1925 (2. erweit. Ausg.).

Übersetzungen:

Zeitgenössische Dichter. Bd. 1 und 2. G. Bondi, Berlin 1923 (3. Aufl.).
Baudelaire, Blumen des Bösen. Umdichtungen von St. G. G. Bondi, Berlin (5. Aufl.). 1920.

Charles Baudelaire:

Les Fleurs du Mal.
Texte revu sur les originaux, accompagné de notes et de variantes et publié par Ad. van Bever (nouvelle édition corrigée). Paris, Crès, éd. 1925.
Journaux Intimes. Paris, Crès, éd. 1920 (Edition conforme au manuscrit).

Paul Verlaine:

Œuvres Complètes. Texte définitif.
Bd. I: Poèmes Saturniens — Fêtes Galantes — La Bonne Chanson — Romances sans Paroles — Sagesse — Jadis et Naguère (1911).
Bd. II: Amour — Parallèlement — Bonheur — Chansons pour Elle — Liturgies Intimes — Odes en son Honneur (1913).
Bd. III: Elégies — Dans les Limbes — Dédicaces — Epigrammes — Chair — Invectives (1911).
Bd. IV: Les Poètes Maudits — Louise Leclerq — Les Mémoires d'un Veuf — Mes Hôpitaux-Mes Prisons (1912).
Bd. V: Confessions — Quinze Jours en Hollande — Les Hommes d'aujourd'hui (1912).

Œuvres Posthumes.
Bd. I: Vers de Jeunesse — Varia — Parallèlement (additions) — Dédicaces (add.) — Souvenirs — Histoires comme ça (1911).
Bd. II: Charles Baudelaire — Voyage en France par un Français — Souvenirs et Promenades — Vers — Critiques et Conférences — Dessins de P. Verlaine (1913).
Texte définitif, collectionné sur les originaux et sur les premières éditions. Paris, Albert Messein éd.

Stéphane Mallarmé:
Poésies. Ed. complète contenant plusieurs poèmes inédits. Ed. de La Nouvelle Revue Française. Paris 1926.
Divagations. Eugène Fasquelle, éd. 1922 Paris. Igitur ou La Folie d'Elbehnon (Ed. originale). Ed. de La Nouvelle Revue Française Paris 1925.
Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard — Poème — Ed. de La Nouvelle Revue Française, Paris 1914.
Lettres de Mallarmé à Aubanel et Mistral. Précédées de: Mallarmé à Tournon par Gabriel Faure. Collection du Pigeonnier, Paris 1924.

Kritik:
Friedrich Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. G. Bondi, Berlin 1930.
Fr. Wolters: Herrschaft und Dienst. G. Bondi, Berlin 1923.
Friedrich Gundolf: George. G. Bondi, Berlin 1921.
Georg Simmel: Zur Philosophie der Kunst, Ges. Aufsätze. Stefan George. Verlag G. Kiepenheuer, Potsdam 1922.
Christian Geyer: Die Religion St. Georges.
Bruno Baumgarten: Stefan George. Preuß. Jahrb. Bd. 128. Heft 3.
Fritz Strich: Stefan George. Zeitschr. f. Deutschkunde 1925, Heft 7. Leipzig, Teubner.
André Barre: Le Symbolisme. Paris 1911. Jouve, éd.
A. Barre: Bibliographie de la Poésie Symboliste. Paris 1911. Jouve, éd.
John Charpentier: Le Symbolisme.
Camille Mauclair: L'Art en Silence. Paris 1901. Ollendorf.
C. Mauclair: Servitude et Grandeur Littéraires. Paris 1920. Ollendorf.
Adolphe Retté: Le Symbolisme. Anecdotes et Souvenirs. Paris 1903. A. Messein.
Ernest Raynaud: La Mêlée symboliste. Paris 1916. La Renaissance du Livre.
Rémy de Gourmont: Le Livre des Masques Bd. 1 und 2. Paris 1896/98. Société du Mercure de France.
Albert Thibaudet: La Poésie de Stéphane Mallarmé. Ed. de La Nouvelle Revue Française, Paris 1926.
Camille Soula: La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé — essai sur l'hermétisme mallarméen. Edm. Champion, éd. Paris 1926.
C. Soula: essai sur le symbole de la chevelure. Edm. Champion éd., Paris 1926.
Albert Mockel: Stéphane Mallarmé, un Héros. Paris 1899. Ed. du Mercure de France.

Einleitung:

Anlaß und Aufgabe der Themastellung.

In der Revue d'Allemagne, nov.-déc. 1928 veröffentlichten die Pariser Freunde und Bekannten Stefan Georges zu seinem 60. Geburtstag Erinnerungen und Aufsätze über ihn. Noch in dieser Zeit kann sich, wie man aus diesen Aufsätzen sieht, die Auffassung halten, daß Stefan Georges dichterische Laufbahn ihren Ausgangspunkt in Frankreich habe und, zum mindesten für sein frühes Werk der Einfluß Baudelaire's, Verlaine's und Mallarmé's bedeutsam sei. Saint-Paul weist sogar auf die «capacité d'avenir» aller Bildungskräfte hin. Er will damit zwar nicht George in die Symbolistenschule einreihen, aber im Grunde genommen sagen dies seine Worte doch: «Baudelaire dont il prépare une traduction, Mallarmé, Verlaine paraissent être ses ascendants. Il inaugure en Allemagne le même mouvement de réaction que les symbolistes français» (Ermitage, oct. 1892). Befremdend daran ist nur, daß Saint-Paul noch heute, mit wenigen Einschränkungen, diese Sätze von 1892 anführt, obwohl damals schon August Klein mit folgenden Worten geantwortet hatte: „Von einem so ausgezeichneten Kunstrichter (er meint Saint-Paul) ließ sich nichts anderes erwarten; dennoch finden wir in seinen Beifügungen einige Punkte, in denen der Ausländer leisen Irrungen unterworfen sein mußte: er bezieht alle Erscheinungen auf ähnliche im eigenen Land und nennt Stefan George einen Abkömmling Baudelaire's, Verlaine's und Mallarmé's. Es bleibt zu untersuchen, inwiefern jenem solche erlauchten Ahnen ohne weiteres zugesprochen werden können." Bl.f. d.K. (1892) 1. Folge Bd. 2. Vielleicht ist heute der Zeitpunkt für die Durchführung der hier gestellten Aufgabe besonders günstig. Die Werke Stefan Georges lassen ein vermutendes «on verra» nicht mehr zu und der Symbolismus, als historische Bewegung wenigstens, ist zum Abschluß gekommen.

So haben wir auf beiden Seiten, als Stütze und als Verteidigungsboden gegen „rein wissenschaftlich" Fordernde, feste Gegebenheiten. Doch ist der innere Vorgang noch nicht so weit vollendet, daß wir seinen Höhepunkt, die Not und ihre entsprechende Abwehr, nicht mehr verstehen könnten. Georges Werk hat zwar ungeheure Schritte nach vorwärts getan, aber gerade darin liegt auch wieder die Gefahr für die Voreiligen, die das Errungene zu sehr schon als Selbstverständlichkeit ansehen. Um George recht zu würdigen, muß man auf den Antrieb und Sinn der dichterischen Bewegung, die er einleitete, zurückgehen. Zeitliche Erlebnisferne und innere Erlebnisnähe reichen noch fruchtbar als Erkenntniskräfte ineinander. Die erste sichert die notwendige Sachlichkeit, die andere das ebenso notwendige Mitschwingen.

Die Themastellung will in dem Gegenüber schon die Einschränkung andeuten: George soll und kann nicht als ganze, vollständige Gestalt erstehen; in seiner Berührung und Auseinandersetzung mit zeitgenössischen französischen Dichtern können nur einzelne Züge klar heraustreten. Ebenso soll nicht der französische Symbolismus als historisches Gesamt gegeben werden, sondern nur soweit sich seine allgemeine Richtung in der Dichtung der wenigen Großen, die George kannte, ausprägt.

Es ist nicht mein Ehrgeiz, nach erschöpfender Methode das ganze Sprachgebäude der französischen Dichter in die Einzelelemente, in gegebene Kategorien aufzuteilen und sie mit den entsprechenden bei George zu vergleichen. Die Teile können nur aus dem Ganzen verstanden werden. Deshalb kommt es mir auf Herausstellen von großen Linien an, die die Einzelfragen mitbeantworten oder überflüssig machen. Vielleicht ist heute die notwendigste Aufgabe, aus einer Zeit, in der einige Dichter ihrem inneren Beruf hingebend dienten, uns ihre Bilder möglichst rein und lebendig herüberzuretten.

Kapitel I.

A. Stefan Georges Anfänge vor dem Pariser Aufenthalt.

Mag traum und ferne uns als speise stärken —
Luft die wir atmen bringt nur der Lebendige . .
(Stefan George: FRANKEN, Siebenter Ring.)

Stefan George gilt heute schon weitesten Kreisen nicht mehr als der bloße Sprachkünstler, als der wählerische Sprachformer. Seine letzten Werke (ganz deutlich seit dem SIEBENTEN RING) zeigen uns nicht mehr den Wegsucher, sondern den, der seinen Weg gefunden hat und klar und sicher auf das Ziel zuschreitet. Dieser Weg war für George die Sprache! Nur der große Künstler geht ihn bis zum Ende. Wenn sein Wille am Widerstand des Wortes nicht erlahmt, wenn er nicht aufhört, die Härte und Spröde zu mildern, das Trübe und Vermischte zu reinigen und zu läutern, ja, wenn er das heilige Medium bis zuletzt im Feuer seines Willens ausglüht, wird der Weg frei und das Letzte sagbar. George hat diese Notwendigkeit mit der Zuversicht des Könners und der Verzweiflung und Erschütterung der Verantwortlichen auf sich genommen: er wußte — und dies Wissen ruhte bei ihm in behüteter Tiefe wie bei allen Großen — daß er als Dichter nur so die Not wirklich wenden könne.

Bei uns in Deutschland geht der Sprachverfall viel enger mit dem Verfall menschlicher Größe zusammen, zieht die innere Auflösung viel leichter die äußeren Formen mit in den Prozeß hinein als in Frankreich. Deshalb wird auch bei uns eine Erneuerungsbewegung nicht im Aufbau einer wertvollen inneren Welt die vollständige Lösung ihrer Aufgabe sehen dürfen. Die Formenreste würden diese Belastung gar nicht aufnehmen können. Nur ein tragfähiges Gerüst sichert den Bestand und damit die Wirkung. Daß George die ästhetische

Einstellung lange Zeit betonte, ist einmal in seiner Verteidigungsstellung dem Naturalismus gegenüber begründet, dann aber auch in seiner Kampfhaltung der Form selbst gegenüber: Kampf als Eroberungs-, nicht Vernichtungswillen. Wenn sich der Widerstand der Form verringert, verringert sich auch die Aufmerksamkeit; sie wird jedenfalls auf ihr natürliches Maß zurückgeführt. Die Be-achtung ist weniger groß — die Achtung bleibt dieselbe. Nietzsche sagt in seinem Nachlaß zur „Fröhlichen Wissenschaft": „Die ästhetischen Triebe und Neigungen der Jugend sind die Ankündigungen von etwas, das mehr als ästhetisch ist. Seltsam!" Ja, selbst der „Algabal", der am stärksten den Formwillen zum Ausdruck bringt, der, besonders im ersten Teil (Das Unterreich) nur noch ganz lose Verbindung mit dem Bereich des Lebendigen hat, hat schon dieses Mehr, sagt schon etwas von dem Herrscherwillen, der später nicht mehr auf Rechte und Anforderungen hinzuweisen braucht, sondern sein Herrscheramt so selbstverständlich übt wie er atmet. Und wenn die BLÄTTER FÜR DIE KUNST verkündeten: „Sie sind keine Sittenprediger und lieben nur die Schönheit die Schönheit die Schönheit!" (Bl. f. d. K. 2. Folge, 4. Bd.), so brauchten sie später nichts anderes, nur mehr zu verlangen, sie brauchten die Schönheit nur weit genug zu fassen, so gehörte das Leben dazu.

George hat schon in seinen Knabenjahren sich eine eigene Sprache erdichtet, die vor allem im Klang den magischen Zauber fängt, der sich ihm in seiner Muttersprache damals noch versagte. Das Gedicht URSPRUENGE im Siebenten Ring (P. 129) hat ein Fragment davon bewahrt. Mehr als die spätere künstliche Sprache, die lingua romana, war diese einem unbewußten Schöpfungsdrang entsprungen, war sie die erste erstaunlich starke Äußerung seiner Sprachbegabung, als Schöpfung allerdings noch Notwehr. Der Zusammenhang mit seinem ganzen späteren Werk hebt diese künstliche Sprache, mit eigener Grammatik und eigenem Wortschatz, über ihre Bedeutung als einmaliges sprachliches Wunder hinaus. Die Spannung zwischen dem Wohllaut dieser künstlichen Sprache und der abgeblaßten, übernommenen Sprache der FIBEL ist dieselbe wie sie ihn später quälte, als er die eigene Sprache in schmerzlichem Gegensatz zu den fremden Lauten stehend empfand. Nur daß dann das Leben dieser

Sprachen andere Anforderungen an George stellte als die künstliche Sprache der Kinderjahre. Er durfte sich nicht mehr sagen, daß Schönheit nur im Traum wohne, er durfte sich nicht mehr mit erfundenen von den entzauberten und quälenden Lauten der Muttersprache erholen. Gerade, daß er im Täglichen die Schönheit der Fremdsprachen erfuhr, zwang ihn zur Tat. George war wie jeder, der nicht heimatlos ist, mit der eigenen Sprache schicksalhaft verbunden. Er konnte auf das Ursprünglichste, das sich im fremden Klang leicht und schön äußerte, nicht in einer künstlichen Sprache antworten. (Wenn er französisch gedichtet hätte, so wäre das nichts anderes gewesen.) Und das ist vor allem die Bedeutung des Aufenthalts in Frankreich: daß ihm im Sprachlichen der Zwang zur Tat bewußt wurde, er sich die Notwendigkeit vor Augen führte, die Spannung, die durch die damalige Leere in der deutschen Sprache und der Fülle in der fremden entstanden war, zu lösen. Er wußte, daß der Kräfteeinsatz um so größer sein werde, je mehr es zu leisten gab. Er brachte den Gegensatz auf die zugespitzteste Formel, um sich selber anzuspornen. Er trank sich an der Schönheit der fremden Sprachen satt, um nach der Schönheit in der eigenen um so durstiger zu werden. Ihm war die schöpferische Tat immer willkommener als Entsagen, die Anstrengung immer lieber als das Zusehen.

Die Suche nach Lösung begann mit jener kindlich trotzigen Erfindung einer eigenen Sprache. Auf der Schule galt seine lebhafte Anteilnahme vor allem den fremden Sprachen, alten und neuen. Für sich allein versuchte er das Italienische zu lernen. Wir finden früh Übertragungen (FIBEL), auch aus dem Spanischen, Englischen und Norwegischen. Das Letztere hatte er gelernt, um Ibsen in der Ursprache lesen zu können. Hier verrät sich schon das Wissen um die enge Bindung von Laut und Sinn. In den letzten Schuljahren sammelte er einige Mitschüler um sich, die sich mit der Literatur nicht wie die anderen als einer bloßen Wissensangelegenheit beschäftigen wollten, sondern die sich ihr mit größerem Ernste hingaben. Der Trieb zur Absonderung, der nur ein Verlangen nach klareren Grenzen war, das tätige Sich-Mühen um Verwirklichung mit dem Ernst und der frühen Würde des Führers, die Wahl der Welt, in der er seine Kräfte prüfte — alles das deutet schon über die allgemeinen jugendlichen Neigungen hinaus auf den späten George hin. 1888 entschloß

er sich zum Sprachstudium und fuhr im selben Jahre nach England. Der Aufenthalt dort war vor allem ein Aufatmen, aber noch keine Befreiung. Diese konnte für George nur in einer klar erkannten neuen Aufgabe bestehen. Im Februar 1889 fuhr er von Montreux, wo er den Herbst verbracht hatte, nach Italien, Mailand und Turin. In Montreux hatte er seine erste „Bekanntschaft mit gallischem Witz und parisischer Anmut" gemacht (Wolters, p. 18). Aber diese Italienreise blieb ohne tiefere Eindrücke. Im März 1889 fuhr er dann zum erstenmal vom Genfer See nach Paris. In dem Hotel, in dem er abstieg, lernte er schon am ersten Tage den Dichter Albert Saint-Paul kennen. Dieser war damals eifriger Mitarbeiter der symbolistischen Revue: La Wallonie; durch ihn lernte George viele der jungen Leute kennen, die damals mit mehr oder weniger Talent und reiner Begeisterung die Atmosphäre schufen, in der die verschiedensten künstlerischen Richtungen eine Art Einheit bilden konnten.

B. Die literargeschichtliche Bedeutung des Symbolismus.

Von den vielen Bezeichnungen für jene Zeit, die meistens Kampfansagen oder Schimpfnamen waren, hat sich eine einzige gehalten: symboliste, le symbolisme français. Die anderen Namen: instrumentiste, vers-libriste, harmoniste, décadent, haben wohl entweder zu enge Begriffe umfaßt oder verrieten eine zu wenig sachliche Stellungnahme. Symboliste war zwar keine Etikette, die für alle passen konnte — welche Definition man für symbole auch immer geben mag — aber vielleicht weil dieser Name keine Gruppe besonders kennzeichnete und somit auch keine ausschloß, war er geeignet, als historischer Name für dieses Sammelbecken zu gelten. So will der Name nicht mehr und nicht weniger benennen als eine Bewegung, die in der gegensätzlichen Haltung dem Naturalismus und dem Parnaß gegenüber sich einig war, die aus dieser Haltung heraus die verschiedensten Programme aufstellte, die verschiedensten Wege zum „Andersartigen" fand und in den Jahren 1880—1890 ihren Höhepunkt hatte. Anfang und Ende genau festlegen zu wollen

wäre eine müßige Absicht, da bei Baudelaire schon Anfänge der neuen Kunstrichtung aufzudecken sind, Verlaine und Mallarmé in ihren Anfängen zum Parnaß gehörten und die verslibristes, deren theoretischer und praktischer Führer Gustave Kahn war, mit der modernen Richtung der Unanimisten manches gemeinsam haben, vor allem die Tendenz zur Lockerung.

Alle literarhistorischen Darstellungen des Symbolismus bringen ein Nebeneinander der Geschehnisse, ein Nebeneinander der Dichter. Sie scheuen sich — und mit Recht — den gültigen Namen „Symbolismus" als Bindung zu benutzen. Wo es geschieht, erfährt das Symbol eine solche Erweiterung, daß der Begriff überhaupt zerstört ist. Es wird, um die Einheit zu kennzeichnen, nie mehr als ein gemeinsamer Zug zum Idealismus, eine gemeinsame Liebe zur Kunst hervorgehoben. Aber diese Liebe und dieser Idealismus erfahren in den einzelnen Dichtern soviel Abwandlungen, daß auch durch sie keine einheitliche Prägung erreicht werden kann. Man hatte keinen Maßstab, um eine Auswahl zu treffen, um durch Sichten und Sieben sich von der endlosen Kette der Namen zu befreien. Sie waren, oder schienen jedenfalls, alle gleichmäßig in diese Bewegung verwoben, jeder mit seinem eigenen Künstlerabenteuer, seinem eigenen Kunstprogramm, besessen von dem «démon de l'originalité» (A. Barre: Le Symbolisme, S. 303). Man versuchte nie, von den Werken der anerkannten Meister aus, durchgängig klare Linien zu gewinnen. Man schleppte, mehr als sonst, künstlerisch wertlosen Ballast mit. Aber Männer wie René Ghil, Jean Moréas, Charles Morice unterschied nicht nur die Gradstufe des Talentes, der Künstlerbegabung von Führern wie Mallarmé oder Verlaine, sondern eine grundsätzlich andere Stellung zum Erlebnis des Dichtertums überhaupt. Und hier, nicht beim Talent ist die Scheidegrenze zu ziehen. Nur wer bei der Prüfung, ob der Antrieb zum Dichten von außen oder von innen kam, besteht, kann für die Erkenntnis des vorherrschenden allgemeinen Fühlens Wesentliches beisteuern. Gilt diese Art Prüfung überhaupt für jede dichterische Bewegung, so für den Symbolismus noch besonders; denn selten hatte eine solche Ansteckungsgefahr bestanden wie damals: die Dichterkrankheit war sozusagen Normalzustand geworden. Die Zeit, die sittlich

das Bild des Dichters so rein zu halten wußte, wie es selten vorher geschah, die nie, um des Erfolges willen, zu sittlich antastbaren Mitteln griff, richtete genug Verwirrung in der künstlerischen Auffassung an, benutzte künstlerisch nicht gerechtfertigte Wege, um irgendwo als etwas Besonderes anerkannt zu werden. Camille Mauclair sagt (Grandeur et Servitude Littéraires): «J'y ai vu des toqués et des ratés, pas un mercanti.»

Als Geschehen gewinnt man vom Symbolismus ein durchaus komplexes Bild. Aber es ist die Oberfläche, die diesen Eindruck weckt, eine Oberfläche die manches verdeckt, manches behütet. Alles greift ineinander; so daß die Einteilung bei A. Barre: Verlainiens, Mallarméens, Néoclassiques, und auch noch die Unterteilung: mélancoliques-excentriques-harmonistes-vers-libristes-école romane-indépendants einer gewissen Wirklichkeit entspricht. Alles, wenn es nur neu ist, findet Anhänger. Aber wenn er von maîtres und disciples spricht, so verkennt er damit bei den meisten das Grundverhältnis. Wenn jemand als Wahrheit schon in sich hat, was er als geprägte Form, als geformte Wahrheit bei einem anderen wiederfindet, darf er sich dessen Schüler nennen, wenn er sebst den Zwang der Äußerung in sich spürt. In diesem Sinne kann man bei Mallarmé von einem Schülerverhältnis zu Baudelaire sprechen. Aber bei den Symbolisten wird sehr oft das Können des Meisters vor seine Wahrheit gestellt, wird, was er sagt, als außen liegende, nicht als zu innerst erfahrene Wirklichkeit genommen. So kommen die heftigen Widerrufe zustande, so die plötzliche Rückkehr zu alten Göttern — selten zu sich selbst. Das Experimentieren ist bei den Symbolisten eine beliebte und oft geübte Methode. Aber es ist eine Methode, die keine Keime künstlerischen Lebens in sich trägt. Wenn man von den immer wieder für kurze Zeit auflebenden Revuen hört, von dem unermüdlichen Eifer im Bilden von Kreisen, Gruppen und Grüppchen, von dem bewegten Leben in den Redaktionen, von den Programmbüchern, so sieht man in all diesen Erscheinungen gewiß nicht nur immer wertvolle Kräfte, die Kunde geben wollen, sondern vor allem einen Aktivismus, dem die Art, der Wert des Geschehens noch gleich ist, der in der Tätigkeit und in der Bewegung selbst den Endzweck sieht, eine durchaus jugend-

liche Haltung. Aus dieser Jugendlichkeit läßt sich auch die ungewöhnliche Stoßkraft, ebenso wie das frühe Ende des Symbolismus erklären. Reine Begeisterung gab ihm den Glanz einer rührenden Schönheit; rührend, weil die Vergänglichkeit für die Ewigkeit genommen wurde. Aber nur eine begeisterungsfähige Jugend konnte so unermüdlich immer wieder neuen Anlauf nehmen, so wahllos ihre Kraft einsetzen und verschwenden. Es ist sicher kein Zufall, daß sie sich die größten Individualisten: Mallarmé und Verlaine zu Führern wählten, deren Theorien ihnen wenig helfen konnten, weil sie sich auf eine einzigartige Begabung stützten, und deren Leben das ihre nicht leiten konnte, deren Not eine andere war als die ihre. Sie wollten nicht zum verpflichtenden Werk angehalten werden, sondern suchten Nahrung für ihre Begeisterung.

Wie sehr aber durch diese verführende Oberfläche die künstlerische Gesamtbeurteilung zu leiden hatte, zeigen die Urteile der Presse. Mehr als man es sonst schon bei der mißtrauischen Abwehr dieser Institution gewöhnt ist, wird bei den Symbolisten die menschliche Seite als für sich existierend genommen und als fragwürdig dargestellt. Sogar die Vorstellung von den Dienstagabenden bei Mallarmé und von der Gestalt Mallarmés selbst wurde dadurch mitbestimmt. Nicht der Symbolist als Dichter wurde gebrandmarkt, sondern der Symbolist als Mensch: als Dandy! Die Presse hatte sicher in gewisser Weise recht. Die Symbolisten gaben Anlaß genug zu dieser Loslösung rein menschlicher Äußerungen von dem entsprechenden Kunstideal. Sie hatten sie innerlich selber vorgenommen. Sie wollten Inspirierte sein, aber anstatt in sich hinein zu lauschen, beobachteten sie nur an anderen die Art und Weise, in der sich die Inspiration äußerte; deren Wirkung war der Wert, nicht sie selbst. Was aber für den Symbolismus kennzeichnend ist: diese Unart, diese Verkennung künstlerischen Wertes blieb nicht auf die Mitläufer beschränkt, sie trieb selbst in den mitbestimmenden Kreisen ihre verderblichen Blüten. Es ist für den Literarhistoriker eine peinliche und unerfreuliche Arbeit, wenn er hinter der betonten Manie mühsam nach dem Körnchen innerer dichterischer Wahrheit suchen muß. Und oft bleibt er am Unwesentlichen, nur Gespielten hängen und hält dies schon für das Echte. Für einen Soziologen

der Kunst ließe sich hier vielleicht reiches Material finden. Aber wer glaubt, daß nur im echten Künstler der Kristallisationsprozeß menschlicher Probleme in letzter Reinheit sich vollendet, und wer nach diesem sucht, der wird nicht in solcher Mischung von Nachahmung und eigener Schöpfung nach Erkenntnis graben. Vielleicht wird auf den Franzosen diese Verbindung weniger störend wirken. Er räumt gern dem Formalen im dichterischen Werk eine Sonderexistenz ein. (Henri de Régnier erfährt von französischen Kritikern immer um seiner formalen Glätte willen eine anerkennende Beurteilung.) So wird auch die technische Nachahmung, selbst wenn sie aushelfen muß, eine innere Leere zu überdecken, weniger als Trübung dichterischer Leistung denn als Bindung innerhalb einer Bewegung, die nicht abreißt, aufgefaßt; also als Tradition. Diese Einstellung führt dann freilich auch manchmal dazu, daß man eine ganz selbständige Weiterentwicklung in ihrer Eigenbedeutung verkennt: so, wenn man gewagt hat, Mallarmé zu bezeichnen als: Baudelaire cassé dont les morçeaux n'ont jamais pu se recoller (E. Raynaud: La Mêleé symboliste, S. 151).

Für die künstlerische Technik ist die Zeit des Symbolismus allerdings sehr fruchtbar gewesen. Die lebhafte Anteilnahme aller: Kritiker, Philologen, Musiker an der Auseinandersetzung über formale Elemente der Dichtung nahm vielem die problemlose Selbstverständlichkeit und führte oft wieder näher an die Quellen der Sprache. Mag man über die pseudowissenschaftliche Einseitigkeit und Ausdeutung einzelner Spracherscheinungen lächeln (so: Le Traité du Verbe: René Ghil), so sind doch genug Ansätze zu grundlegenden Beobachtungen zu finden. Die vers-libristes, die im Gegensatz zum Alexandriner stehen oder wenigstens sein Alleinrecht bestreiten, haben doch auch wieder seine rhythmische Grundstimmung aufgedeckt, ihm den Fluch eines metrisch starren Gebildes genommen (Gustave Kahn: Préface sur le vers libre, en tête des Premiers Poémes, Ed. Mercure de France 1897). Die „Verschmelzung der Künste", die durch Wagners Werk als große Gefahr heraufbeschworen wurde, hat neben der Grenzverwischung doch auch die Besinnung auf das musikalische Element in der Sprache selbst gebracht. Neben den Gewaltsamkeiten — wie vieles andere vielleicht auch durch die Anstrengung zur Origi-

nalität entstanden — steht die Erkenntnis alter Sprachwahrheiten, die durch die einseitige aber eben deshalb gründliche Beschäftigung erreicht wurde. Aber keine Erkenntnis, und käme sie dem Wesen des Künstlers noch so nahe, vermag sein Geheimnis, die schöpferische Leistung zu ersetzen oder zu schaffen.

Die wirklichen Führer des Symbolismus: Verlaine und Mallarmé blieben durch die Begeisterung und Anerkennung der Symbolistenkreise im Innersten unberührt. Mochte Mallarmé an seinen Dienstagabenden glückliche, lösende Stunden mit Freunden und Bekannten und anderen eifrigen Hörern erleben; für sein Werk und die eigentliche Not seines Dichtertums bedeuteten sie ihm wenig genug. Denn wenn er dort in der Rede die letzten Feinheiten erreichte und klarste Formulierungen fand, so konnten ihn doch noch in der folgenden Nacht vor seinem Werk dasselbe Zögern und dieselbe Qual überkommen wie sonst. Er selbst war sich darüber klar, daß die Dienstagsabende mehr menschliches Glück bedeuteten als eine Lösung für seine Kunst. Und wenn Verlaine in der Verehrung und Liebe der Jungen und Jüngsten Trost für sein Elend fand, so war der Dichter Verlaine in seinen glücklichsten und ärmsten Stunden allein. Nur in Prosadarstellungen finden wir den Niederschlag jener Lebensgemeinsamkeit — für die Dichtung kann nur eine Lebensgemeinschaft fruchtbar werden.

Der Symbolismus war eine Welle, die Totes und Lebendes mitriß und auf beiden den Glanz der Stunde spielen ließ. Aber als sie verebbte, wurde die Scheidung klar: was mit eigener Kraft nicht mehr weiter konnte, blieb liegen. Das gilt für die französischen Symbolisten, und ebenso auch für die Fremden, die zufällig von dieser Welle mit erfaßt wurden.

C. Stefan George's Begegnung mit den Symbolisten.

Stefan George gehörte zu den Fremden, die sich eine Weile mittragen ließen. Ich habe schon gesagt, wieweit ihm, ehe er nach Paris gekommen war, die spätere Aufgabe bewußt geworden war. Noch sah er nicht, wie er der Not

steuern konnte. Er fühlte sie nur, aber zu nahe, als daß er sie hätte über etwas anderem vergessen können. Sein Aufenthalt in England war zu ruhig, was ihn dort beeindruckte, zu unaufdringlich gewesen, um seine innere Sprachnot plötzlich drängender und stärker machen zu können. In Genf hatte er, mehr in gesellschaftlicher als in künstlerischer Hinsicht, eine Lockerung erfahren, die ihn in etwas auf Paris vorbereitete. In der Darstellung der Begegnung Georges mit den Symbolisten muß ich mich auf das beschränken, was man aus den Erinnerungen der französischen Freunde sowie aus den Schilderungen bei Wolters ersieht. (Revue d'Allemagne, nov.-déc. 1928 und Friedrich Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst, 1930.)

Stefan George kam im März 1889 nach Paris und wurde dort in seinem Absteigequartier mit Albert Saint-Paul bekannt. Er war täglich mit ihm zusammen „und jeden Morgen las dieser ihm einige Stunden aus den Werken des französischen Schrifttums vor, von der Frühzeit beginnend bis zu den jüngsten lebenden Dichtern, und dies mit einer Stimme, die selbst in dem anspruchsvollen Pariser Dichterkreise als eine der schönsten und besten zum Hersagen galt" (Wolters, S. 19). In diesen Stunden wird George nicht nur sein Wissen bereichert haben, sondern sein Verständnis für das Franzosentum überhaupt. Er, der Klang und Bild des Wortes so als Einheit kannte, drang in dieser Einheit selbst am ehesten zum Grund vor. Durch Saint-Paul lernte er den Belgier Albert Mockel kennen. Diese beiden baten Mallarmé um die Erlaubnis, Stefan George zu den Dienstagabenden mitbringen zu dürfen. Dort traf er mit anderen aus dem Symbolistenkreise zusammen: Villiers de l'Isle Adam, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Achille Delaroche, Jean Moréas und Stuart Merill. In diesem Kreise — mochte er sich nun bei Mallarmé einfinden, oder in dem kleinen Garten des Hôtel des Américains, oder in irgendeinem Café — lernte George die ganze Beweglichkeit und Erregbarkeit seiner französischen Freunde kennen. Keiner der Symbolisten, wenn sie auch noch so stolz auf ihre Absonderung von der Menge waren — hat unter der Ver einsamung gelitten, die selbst menschlichen Umgang ausschließt. So diente man sich gegenseitig mit „Vorrede" und

„Einführung" und neben der Bedeutung der préface als Empfehlung und Ausweis in dem Kreis der Dichter und Künstler zeigt sie oft genug ungetrübte Verbundenheit, die sich auf eine gleiche Zieleinstellung gründet. Ähnliches beweisen die zahlreichen Kompositionen dieser Zeit. Mögen sie vielleicht auch manchmal rein musikalische Gründe gehabt haben, oder die Einheit zwischen Wort und reinem Ton und eine bis ins einzelne Kompositionsglied hineingehende Übereinstimmung haben beweisen wollen, so hätten dazu schließlich die eigenen Werke die beste Gelegenheit geboten. Mit der «solitude» der meisten darf man es gewiß nicht zu ernst nehmen. Paris hatte für diese jungen Menschen genug Knotenpunkte und die Verbindung zwischen ihnen war sehr lebhaft. Die Mitarbeit war selten auf eine einzige Revue beschränkt. Gustave Kahn, der auf die Bitte Anatole Bajus für den Décadent Beiträge lieferte, während er die «Vogue» leitete, gründete als Gegenrevue: Le Symboliste. Aber die Gründe, die ihn dazu veranlaßten, waren viel zu persönlicher Art, viel zu sehr vom Affekt bestimmt, als daß sie zwei wirklich feindliche Lager hätten schaffen können. Es war keine Kraft da, die als Führer und Organisator diese Versprengten und Getrennten hätte sammeln können; aber wie die Bindung fehlte auch die Zersetzung. Die Begeisterung war stark genug, um immer wieder über Gegensätzlichkeiten — mochten sie in der Äußerung noch so heftig gewesen sein — hinwegzuführen. Neben den streitbaren, spottlustigen Elementen, die den Ernst untergraben konnten, gab es reiner Begeisterte, die immer wieder zur Besinnung zwangen. Wenn wir bei Raynaud: La Mêlée symboliste in Titel und Werk journalistenmäßige Anschauungen finden, so bei anderen wie Camille Mauclair: Grandeur et Servitude littéraires oder bei Albert Mockel: Stéphane Mallarmé, un Héros als Grund der Übertreibungen selbst, eine echte und reine Gesinnung; sie können andere so hoch stellen, weil sie selber hoch denken.

In diesen manchmal fiebrig erregten Auseinandersetzungen und Unterhaltungen lag genug Wahrheit, um auch die Anteilnahme Georges zu fesseln, der mit seiner natürlichen Zurückhaltung und seiner schon damals prüfenden und wägenden Einstellung nicht dazu geschaffen war, sich Hals über Kopf in den Strudel zu stürzen. Albert Mockel er-

zählt, daß George wenig mitteilsam gewesen sei. Nur bei der nächtlichen Rückkehr von Mallarmés Wohnung in der Rue de Rome zur eigenen Wohnung jenseits der Seine, bei der Wanderung durch die alten Straßen, habe er seine ganze Art gezeigt: «de charmantes candeurs — qu'il tempérait parfois d'une réflexion caustique — et de chaleureux emballements mitigés par un jugement précoce. Malgré le sérieux évident de son caractère il savait être joyeux aussi . . Mais de tout ce qui touche à l'art et à la beauté, il ne parlait qu'avec une gravité appuyeé.» (R. d.'A. S. 388.) George war damals 21 Jahre alt; und wenn auch seine eigenwillige Art sich schon früh ihrer Besonderheit bewußt war, so verschloß er sich doch in keiner unnatürlichen frühreifen Abgeklärtheit dem Leben um sich. Die Widergabe der Unterhaltungen mit George, die Mockel versucht, spiegelt deutlich die feste aber doch offene Haltung wieder: «Je lui proposais une formule: l'art pour la poésie et il consentait volontiers à l'admettre en principe. Mais il ne la jugeait pas applicable à la littérature actuelle en Allemagne.» (R. d.'A. S. 392.) Dem raschen Zugreifen und Formulieren des Franzosen setzt er sein einschränkendes und ruhiges Überlegen entgegen. Weder verkennt er die französische Eigenart und ihre Leistung, noch läßt er sich im Übereifer dazu treiben, ihre Wege nachzugehen, um seine deutsche Aufgabe zu erfüllen. Namen sind, gerade für den Franzosen, die gefährlichsten Fangeisen. Wenn George äußert: Vous avez raison de combattre le Parnasse: il stériliserait votre poésie. Mais nous, nous devons instaurer en Allemagne certaines de ses méthodes, momentanément au moins, so sind mit diesen Methoden solche gemeint, die für eine der Kunst immer als Möglichkeit innewohnende Richtung die gegebenen sind, nicht solche, die der Parnaß erfunden hätte. Jede Bewegung in der Kunst hat nur Sinn, wenn sie einem Grundantrieb gehorcht; und ihre Gestaltung vermittelt nur dann eine Erkenntnis, wenn man auf diesen ihren Grund zurückgeht. Wenn Mockel sagt: «En octobre 1892 paraissaient die Blätter für die Kunst et la fière petite revue, en empruntant son titre à nos Écrits pour l'Art, en revendiquait aussi le hautain idéal», (R. d.'A. S. 393) so wird der Franzose darunter eine innere Bindung, eine Verpflichtung verstehen, die nicht darin liegt, die vielleicht auch nicht einmal von Mockel gemeint ist. Albert Saint-Paul hebt

die Abhängigkeit Georges von französischen Einflüssen noch mehr hervor. Mockel betonte schon das Technisch-Theoretische in Georges Dichtung, weil hier die Leistung der Symbolisten unbestreitbar war: er gibt einen Auszug aus einem Briefe K. G. Vollmoellers: «Génie, prophète, martyr, — et en même temps presque un maître d'école ! Ses livres, souvent il me les a lui-même qualifiés: Traité de grammaire et exercices de lecture à l'usage des poètes qui vont venir.» Freilich schult man sich an der Sprache Georges, aber die Forderung, die sie birgt, ist nicht bewußt, oder wenigstens nicht bewußt und einseitig verfolgte Absicht. George sah schon damals nicht als Aufgabe, Theorien anzuwenden. In den Blättern für die Kunst ist der Teil, den man vielleicht als theoretisch bezeichnen könnte, immer beschränkt geblieben. Nichts was nicht schon im Werk selbst als Andeutung oder klare Linie sich zeigte, wurde vorweggenommen. Im vierten Band der ersten Folge heißt es: „wir werden auch fernerhin Regeln und Schulnamen sein lassen" und in der siebenten Folge (Bd. 12) wird gewarnt „vor einer Rührigkeit, die die kaum halbgeborenen Werte totredet". Hier liegt der Grundunterschied zwischen allen Versuchen und Vorstößen des Symbolismus und der Arbeit, die von den Blättern für die Kunst geleistet worden ist. Der Mangel an Stete und Geduld, die immer aus eingeborener Ehrfurcht vor den Gesetzen des Wachsenden kommt, hat das Werk der Symbolisten — Symbolismus hier als Gesamtbewegung genommen — zerstört. Die drei Meister: Verlaine, Mallarmé und Baudelaire haben alle die Konsequenz der großen Dichter und deren Glauben an die Unbedingtheit dessen, was sie getan und dessen, was sie — nicht getan haben. George hat von Frankreich sich keine anwendbare esthétique symboliste mitgebracht. Es ist selbstverständlich, daß ihn der Eifer, mit dem kunstmethodische, kunsttechnische, oder kunsttheoretische Dinge unter seinen französischen Freunden behandelt wurden, nicht unberührt ließ, daß vieles in der Erörterung hier zum erstenmal klare Umrisse bekam und die Sicht seiner Aufgabe erleichterte und förderte. Aber George — selbst wenn er die Arbeit, die er zu leisten hatte, zunächst auf dem Gebiet der Sprachformung sah — hat nie den Fehler begangen, formale Elemente aus ihrer lebendigen Bedingtheit innerhalb einer organischen Einheit zu reißen und zu verpflanzen. Immer wieder wehrt sich deutsche Emfindungsart

gegen dies artistische Spiel — vor allem aber, wenn man es ihr selbst vorwirft.

Von Saint-Paul wird die Haltung Georges als noch ziemlich unsicher hingestellt; er betont seine Rolle als Protektor: Il hésitait à faire ce voyage (à Berlin) et se décidait presque à écrire en français et à rester à Paris. Il composait même quelques poèmes en notre langue. Je l'en dissuadai cependant, convaincu que son oeuvre devait être allemande. Je lui affirmais qu'il serait le maître du renouveau de la poésie lyrique dans son pays . . . Je lui persuadai qu'il devait exister, en Allemagne, des jeunes esprits ouverts aux nouvelles théories symbolistes, en ayant peut-être vaguement entendu parler, et qu'il était nécessaire et urgent de leur apporter la vérité nouvelle avant qu'elle leur arrivât déformée et fripée par des intermédiaires sans qualité. Il finit par m'approuver et partit pour Berlin (R. d.'A., S. 404). Wenn wir an das selbständige und eigengewachsene Werk Georges denken, so wirkt dieser Versuch einer Verpflichtung auf ein entscheidendes französisches Bildungserlebnis fast etwas lächerlich. Saint-Paul selbst hat von der dichterischen Begabung Georges nichts in ihren Unterhaltungen über Kunst erfahren — erst als vor den Bildern der alten Italiener, zu denen er George im Louvre führte, sich die Erschütterung im dichterischen Wort offenbarte, und ein Gefühl der Dankbarkeit George dazu trieb, Saint-Paul das Gedicht zu widmen, entdeckte er in ihm den Dichter. In diesem Vorgang verrät sich die hohe Lauterkeit in der Auffassung Georges vom Dichtertum; Wolters sagt von ihm, daß er „eine noch höhere Vorstellung vom Dichtertum in sich trug als jene verehrten Meister und Freunde" (St. G. u. d. Bl. f. d. K. S. 22). Seine Dichtung war für ihn nie eine von ihm losgelöste Leistung, die schon als solche Anerkennung finden konnte. Überraschend eindringlich und ungewöhnlich eindringend für französische Art ist der Aufsatz von Charles du Bos: Maquettes pour un Hommage à Stefan George. Er spricht unter anderem von der seelischen Kraftentfaltung, die sich bei George in einem ganz unbedingten Bedürfnis nach innerlicher, innerster Bindung (concentration) äußere; nicht in Form einer sittlichen Lehre, sondern als einfache Feststellung eines stetig sich bewährenden seelischen Zustandes: «. . . et vous aurez une approximation de ce qui se passe chez George, de ce qui du reste

s'est toujours passé chez lui, car il était mûr dès le temps des HYMNEN, il était mûr à vingt-deux ans.» (R. d.'A., S. 435.) Dieses Urteil kann man dankbar annehmen, da es aus einer sicheren Kenntnis Georgeschen Wesens kommt und auf keiner Abwehrstellung gegen irgendeine Behauptung gründet, vielmehr auf einer menschlich wohltuenden, klugen und hohen Denkungsart. Ich möchte nichts gegen Albert Mockels warmherzige, angenehm aufmerksame Worte sagen, aber trotz seines ehrlichen Bemühens, möglichst unbefangen zu bleiben, ist doch auch bei ihm manches mit Vorsicht aufzunehmen: so versucht er aus George einen Landsmann von sich zu machen, einen Wallonen: »Né dans le sud de la Rhénanie, il se sentait bien plus Celte que proprement Germain; et il n'oubliait pas qu'un de ses ascendantes (son aïeul paternel, je crois) était Wallon comme moi, c'est-à dire Français par la langue, par le sentir, et par les mille nuances dont est formée notre habitude mentale.» (R. d.'A., S. 391.) Wolters gibt für diese und ähnliche Behauptungen in seinem letzten Buch über George die Berichtigung. Ein andermal versucht Mockel, sich das Schweigen Georges im engen Kreise bei Mallarmé so zu erklären: «Peut-être encore, en son orgueilleuse timidité, subissait-il jusqu'à l'excès l'ascendant du maître admirable qui allait avoir sur son œuvre une si pénétrante influence» (R. d.'A., S. 390). Hier ist die Behauptung etwas zu kühn vor einer wirklichen Untersuchung gewagt. Ähnlich berührt die Äußerung Saint-Pauls: «Une expression d'art plus claire et plus plastique décèle dans son œuvre l'influence baudelairienne.» (R. d.'A., S. 403.) Klarheit und Körperlichkeit des Ausdrucks dürfen sicher als Grundzüge Georgescher Kunst genommen werden und seine Baudelaire-Übersetzung als Wahl des Verwandten. Was George wirklich gelernt hat, soll in einer Gegenüberstellung mit den drei Dichtern: Mallarmé, Verlaine und Baudelaire deutlich werden. Rimbaud ist George fremd geblieben. Das Häßliche ist bei ihm nicht wie bei Baudelaire durchgeistigt, das für George dadurch erträglich wurde: es ist durchpulst von dem drängenden, unheimlichen, oft auch ungebändigten Leben, das ein anderes ist als das „schöne Leben" Georges. Nahm die erste Folge im 4. Bd. noch Übersetzungen von Francis Vielé-Griffin, Stuart Merill und Saint-Paul auf, so deuten schon die Charakterisierungen der Dichtungen, die wesentlich sich auf den Inhalt beziehen, darauf

hin, daß sich hier eher der Dank für die genossene Gastfreundschaft äußert als eine Bewunderung für vorbildliche Dichtwerke. Auf die Bedeutung der französischen Sprache für George wird bei der Übersetzung der FLEURS DU MAL eingegangen werden. Im Vorangegangenen kam es mir vor allem darauf an, den Symbolismus in seiner vergänglichen Äußerung, wie sie damals George miterlebte, zu kennzeichnen. Was vom Symbolismus bleibt, ist nicht in dieser äußeren Existenz zu finden, sondern in einer verborgenen: in den großen Dichtungen. Diese sollen im folgenden behandelt werden.

Georges Erinnerung an seinen Pariser Aufenthalt feiert das Gedicht FRANKEN:

> Und in der heitren anmut stadt, der gärten
> Wehmütigem reiz, bei nachtbestrahlten türmen
> Verzauberten gewölbs umgab mich jugend
> Im taumel aller dinge die mir teuer —
> Da schirmten held und sänger das Geheimnis . . .
>
> (SIEBENTER RING)

Der Zauber des Augenblicks wird wieder wach; wenn er an die jugendlich schöne Begeisterung zurückdenkt, die damals das Leben stieß und hob; so gibt ihm der Gedanke daran die Kraft, weiterzukämpfen:

> Wie oft noch spät da ich schon grund gewonnen
> In trüber heimat streitend und des sieges
> Noch ungewiß, lieh neue kraft dies flüstern:
> RETURNENT FRANC EN FRANCE DULCE TERRE.

Der ALGABAL aus dem Jahre 1892 zeigt die Widmung: Albert Saint-Paul / dem dichter und dem freund / in langen erlebnissen / und genießendem künstlertum / PARIS MDCCCXCII. Ja, ein genießendes Künstlertum war es vor allem; die ernste Besinnung auf das Entscheidende in dem Kampfe, den er damals schon für sich voraussah, hatte in jenen Gesprächen mit Freunden und Bekannten, die später nie zu seinem engsten Kreis gehörten, kaum Platz: denn das Entscheidende war er selbst, war das, was er in diesem Kampfe als Wert einzusetzen hatte. Das arbeitete und wuchs schweigend in George. Ein neues Buch konnte manchmal seine

nächsten Freunde überraschen; seine Dichtung ist der Ausdruck innerster Kräfte. Georges Dank in den „LOBREDEN" war nicht der Dank des Schülers: „George hat einen angeborenen Trieb der Verehrung und ist ein Meister im Danken und Huldigen . . doch sieht er in großen Menschen eher Ur-bilder als Vor-bilder, mehr Trost und Beispiel in ihrem Dasein als Stoff und Anregung in ihrem Werk . . er grüßt sie als die Fleischwerdung des ewigen Menschtums, als Verleibungen des Gottes, dem auch er dient." (Gundolf: George, S. 46.) Und für das, was George wirklich von anderen aufnahm, gilt mir ebenfalls ein Wort Gundolfs: „Man kann nur entnehmen, wo man empfänglich ist." Diese Wahrheit ist freilich nur einem bestimmten Menschentum selbstverständlich. Daß wir George dazu rechnen, möge uns als Voraussetzung für die folgenden Untersuchungen gestattet sein.

Kapitel V.

Schluß. Zusammenfassung.

Erlebnis der Wirklichkeit und Entscheidung.

Die Behauptung: „Stefan George, der Schüler der französischen Parnassiens und Symbolisten", die hauptsächlich auf formale Beziehungen und Einflüsse hinweisen wollte und die diese Untersuchung angeregt hat, bleibt nur im allerkleinsten Umfang gültig. Das intensiv künstlerische Erleben der Sprache — Sprache als formverlangendes Leben — hat George im Kreise der Symbolisten zuerst als Tatsache erfahren. Die ganze Weite des Dichterbildes, wie George es fordert und darstellt, hat keiner von ihnen ausgefüllt.

Sehen wir von dem Schwarm der Mitläufer ganz ab, die es noch nicht einmal im rein Künstlerischen zu einer bemerkenswerten Leistung brachten — auch die Großen: Verlaine, Baudelaire und Mallarmé haben den Bannkreis ihrer Zeit nicht durchbrochen, haben es nicht zu einer Bedeutung gebracht, die über den künstlerischen Wert ihres Wesens und seiner Bedingungen hinausginge.

Ich sagte, daß die Symbolisten, eigentlich gleichzeitig mit dem Naturalismus, die Wirklichkeit als lebendige Macht erkennen, allerdings nicht wie dieser, in der Logik des zeitlichen Geschehens, des räumlichen Statthabens, sondern als absolutes Geschehen, das zeit- und raumlos gilt, Raum und Zeit nur braucht, um dem menschlichen Sinne die Möglichkeit des Erfahrens zu geben. Aber die Entscheidung der Wirklichkeit gegenüber ist niemals bei ihnen die der Tat, niemals die der Bejahung, die des Auf-Sich-Nehmens.

Verlaine rettet sich in den Fêtes Galantes durch Zierlichkeit und Schmuck; in La Bonne Chanson verklärt und durchsonnt die Liebe eine offenbar gefürchtete Wirklichkeit, in den Romances sans Paroles mildert sie der sanfte

Schimmer zarter inniger Wärme und in Sagesse wird Gott ihm Trost, als der über alle Wirklichkeit Erhabene, ja, auch über alle Wirklichkeit Erhebende. Die Gestalt Verlaine's hat immer wieder, in Werk und Leben, diesen Zug des getriebenen Menschen, der das Leben erleidet — „erleiden" als Ausdruck der duldenden, rein passiven Haltung verstanden. Mit offenen Sinnen, mit offenem Herzen nimmt er alles auf, was kommt, — klagt und schilt, jubelt und schmunzelt, ist zart und grob. Verlaine will nie etwas in dem Sinne des zielfordernden Wollens, das Tat wird; mit diesem Tatwillen strebt er weder das Gute an, das er wie durch Zufall erreicht, noch will er so das Böse, denn auch seine Laster sind Zufälle. Ebenso ist seine Dichtung Erleiden, ist wohl Schöpfung, aber nicht Schaffen. Sein Werk kann man nicht als Leistung betrachten, eher als Gabe. Verlaine ist der geborene Dichter, der dichtet wie er spricht und lebt: unwillkürlich, ohne Entscheidung. George liebt die von Natur Reichen, die von der Natur Beschenkten, die Begnadeten. Das hat er auch in Verlaine geliebt: die göttliche Gnade der Gabe. Aber was kann sie anders sein als die Bestätigung ihrer selbst? Wer sie als solche, als Gnade, erkannte, konnte nicht daran denken, nachzuahmen, konnte sie nur als Beweis für ihre Existenz hinnehmen: dankbar, als Wunder. So hat George Verlaine erlebt. In den obigen Ausführungen habe ich versucht, die innerliche Unverbundenheit der beiden Dichter klarzulegen. George erkannte in Verlaine wohl Werte, aber keine, die er selber verwirklichen wollte: Zierlichkeit und Anmut des Spieles, Innigkeit des leidenden Verzichtes, der leidenden Liebe, des Leidens überhaupt und demütige schuldbewußte Anbetung und Verehrung aus Liebesdrang und Erlösungssehnsucht. Wo die erleidende Haltung Verlaines nicht mehr den Freispruch durch seine Begabung und Begnadung empfing, verurteilte George: Chansons pour Elle, Chair und andere einzelne Gedichte sind für ihn „blätter mit niederen wirklichkeiten . . . zweideutigen scherzen". Aber trotzdem bleibt Verlaine der anmutigste Dichter, den George kennen gelernt hat, anmutig und zugleich innig und schlicht.

Näher in der ganzen Haltung steht ihm Baudelaire. Anders als Verlaine wahrt er bis in die Stunden der Zerstörung aristokratische Bewußtheit und Helle der Gedanken. Ver-

laine liebt die verschwimmenden aufgelösten Farben und Linien, Baudelaire hat vor allem die reine geschwungene Linie in Bewegung und Klang. Sein Ton ist immer voll und klar. Auch in der Steigerung geht ihm nie die Fülle des Klanges verloren. Ist Baudelaire pathetisch, so ist es doch nie ein unerträglich hohles Pathos. Sein Wort, auch das nicht alltägliche, das getragene, gehobene, hat immer Resonanz. Diese Tatsache gründet in der Wirklichkeitsnähe Baudelaire's, er kennt und achtet die Wirklichkeit, die sich nicht als Abklatsch des Täglichen rekonstruieren läßt, sondern aus der Erkenntnis des Sinnes, der dem Täglichen innewohnt, als Ganzes gewonnen wird. Verlaine ist reicher, reicher vor allem an Abwandlungen in Farbe und Ton. Baudelaire kommt dem klassischen Ideal näher, das mit einer gewissen Sparsamkeit seinen höchsten Wirkungsgrad erreicht. Wurde Verlaine's Haltung durch das Erleiden der Welt bestimmt, so die Baudelaire's durch das Leiden an der Welt und an sich selbst. Nicht die kindliche Hilflosigkeit ist ihm eigen, die Verlaine so rührend macht, weil er sich mit ihr ehrlich aufgibt, sondern ein klares Wissen um sich selbst, um eigene Schuld und Verkettung. («La conscience dans le Mal»! LXXXIV L'Irrémédiable II). Baudelaires Klage über seine Schuld ist unerbittlicher als die sanfte Demütigung Verlaines, weil seine Verantwortlichkeit größer ist. Das Urteil, das er sich selber spricht, ist härter. Er gehört zu den Großen, die ihre Verurteilung ertragen können. Sein Adel ist der Adel des Bewußtseins. Aber die Sünde selbst hat, wenigstens für George, nicht die letzte Größe erreicht, die sie in die Höhe menschlicher Würde hebt. Oder kann bei George das Böse nie volle Menschlichkeit gewinnen, ist es immer das Unter-Menschliche? Vor allem das Böse, das in unserem Körper schläft? Hier versagt jedenfalls die Übertragung Georges. Wohl darf man umgeformt in die eigene Sprache das Fremde sagen, nicht aber über den fremden Geist hinweg den eigenen reden lassen. Der volle Zauber der Baudelaireschen Welt kann deshalb in den Übersetzungen nicht wirken, das volle Bild ist nicht gestaltet. Der starke harmonische Rhythmus, in dem sogar die Qual gebändigt erscheint und sich beruhigt, lebt auch in der deutschen Wiedergabe. Die sinnliche Geistigkeit, das eigentliche Geheimnis Baudelaires, ist geschwächt,

weil bei George nicht die Zustimmung zu allem da ist und somit nicht die volle Kraft bei der Nachschöpfung eingesetzt wird.

Die Entscheidung vor der Wirklichkeit, von der ich als wesentlichem Punkt schon bei Verlaine sprach, ist auch bei Baudelaire nicht die der Tat, der Verwirklichung. Er ist bewußter und kräftiger als Verlaine, aber der Zwiespalt bleibt. Er nimmt nicht die mildernde Färbung grauer Töne an, doch ist der volle Klang ein nicht minderes Sich-Selbst-Betrügen wie bei Verlaine, er ist keine innere Heilung oder Gesundung.

Mallarmé ist von allen dreien der konsequenteste und damit auch der reinste Ausdruck seiner Zeit. Er hat keinen Kompromiß geschlossen. Auch er spürte den Anspruch der Wirklichkeit an ihn, aber er hat ohne Ausrede, ohne Ausweichen mit einem absoluten Nein geantwortet. Wo Baudelaire sich in der Bewegung noch einen Genuß verschaffte, wo er Harmonie in sich hineintrinken konnte, wenn er auch am innersten Wesen des Angeschauten litt oder es sogar verurteilte, da versagte sich Mallarmé jeden menschlichen Trost und leerte den Todesbecher bis zum Grund. Denn hier verrät sich die echte Dekadenz jener Zeit in erschütternder Wahrhaftigkeit und ohne Pose: Mallarmé erkennt die Wirklichkeit in ihren Anforderungen an den Menschen an, versucht nun aber, weil er sie nicht erfüllen kann noch will, sich von ihr zu befreien. Wo er selber nichts mehr oder nur wenig zu geben hat, will er auch — in letzter härtester Folgerichtigkeit bekennt er sich zu diesem Verzicht — nichts nehmen. Die Lebensunfähigkeit wird zu einer wirklichen Leistung: er schafft der Idee, die im Leben nur ein verborgenes eingeschränktes Dasein gewinnen kann, die reine Form des Absoluten. In der Verwirklichung verwirkt jede Idee ihre Reinheit um des Glückes des „Hierseins“ willen. Mallarmé ist nicht unglücklich, aber glück-los, frei von menschlichem Glück. Nur der Tod gibt diese letzte Möglichkeit der absoluten Form: Mallarmé quält sich um diesen Tod, nicht um das Leben. Der Stolz, mit dem er der «race pure» gedenkt, die in ihm zur Vollendung kommt, ist berechtigt; er hat nicht gehandelt oder gefeilscht, sondern mit dem höchsten Preis gezahlt: mit dem Verzicht auf das Leben.

George hat, wie sie alle, diese neuerwachte, neuentdeckte Wirklichkeit vor sich. Ihre versteckte Brutalität übersieht er. Seine hochmütige Gleichgültigkeit der Dämonie des Gemeinen gegenüber ist ihm oft genug vorgeworfen worden. Es ist schwer, mit dieser Dämonie ohne edlen Selbstbetrug fertig zu werden und vielleicht gehört wirklich der einfache Glaube an Georges Größe dazu, um ihn von diesem Verdacht frei zu halten. Seine Größe ist die unbedingte Bejahung des Lebens als einmaliger Erfüllung. Eine ungeheure Kraft nur konnte nach all der Wirrnis und Müdigkeit, nach dem Todesentschluß eines Mallarmé diesen Weg zum Leben finden. Wolters betont die Gefährdung Georges im Münchener Kreis, die Gefährdung durch gestaltlose dunkle Mächte. Damals hat George wohl seine letzte und auch schwerste Probe bestanden, denn er war mitten drin im Wirbel und es gehörte nicht nur Entschluß, sondern Arbeit und Anstrengung zur Rettung. Noch heute ist seine Sicherheit der Entscheidung, die stets die gleiche geblieben ist, so unglaublich und erstaunlich, daß immer wieder der Verdacht auftaucht, dieser Lebenswille mache sich seine Aufgabe zu leicht, weil er nur das „schöne leben" wähle. Wie man sich auch entscheiden mag, so kann doch niemand leugnen, daß mit George zum erstenmal wieder die Freude am Leben Recht fand, und zwar nicht eine leichte genießende Freude, sondern eine grundsätzliche, die Bekenntnis zu Gestalt und Form ist, Bekenntnis zum Leben als ganz erfülltem Einmal. Damit wird die menschliche Bedingtheit voll bejaht und zugleich ihre höchste Möglichkeit der Gestaltung erreicht. Keine Klage, keine törichte Bitte um Unendlichkeit als Dauer des Endlichen hemmt bei ihm die Verwirklichung. Diese Haltung ist bedeutend gewesen für die Stellung zum Symbol. George behält das symbolische Erleben bis zuletzt als Möglichkeit seines dichterischen Schaffens. Noch im Neuen Reich stehen neben Gedichten rein geistiger Wesensschau andere, die symbolisch sind, die in der Wirklichkeit der Dinge und des Lebens die Enthüllung geistigen Sinnes kennen. George hält den Druck der Wirklichkeit aus und kann sich ihr deshalb ohne Gefahr für sich selbst öffnen. Für Baudelaire, Verlaine und Mallarmé besaß sie, wenn nicht zerstörende, so doch lähmende Gewalt. Das Gleichgewicht zwischen sinnlichem Sein und

Seinssinn kann deshalb nicht immer bei ihnen erreicht werden.

Der künstlerische Zusammenhang ist natürlich nicht zuerst in dieser allgemeinen Richtung zu suchen, sondern vielmehr bei einem Vergleich der Kunstformen der einzelnen Dichter aufzudecken.

Wenn wir, stark konzentrierend und damit notwendig verengend, das Eigene Verlaine's als verschwimmende Musikalität auffassen, das Baudelaire's als gebändigten aber starken Rhythmus geistiger Sicht und das Eigene Mallarmé's als gepreßte, gespannte und zuletzt bis zum Krampfhaften gesteigerte Schau des Absoluten, so sehen wir George im Innersten von diesen dichterischen Möglichkeiten unberührt seinen eigenen Weg gehen. Seine Musikalität kann die Verlaine eigene Innigkeit erreichen; aber weder geschieht dies aus dem Willen der Nachahmung (bewußter oder unbewußter) heraus, noch bestimmt sie im Großen die Kunst George's. Seine runde vollendete in sich ruhende Form ist der starken rhythmischen Kraft Baudelaires nahe verwandt, erfährt aber in der Übersetzung höchstens eine Verstärkung der eigenen Richtung, nicht eine Richtgebung überhaupt. Die Kunstform Mallarmés ist ihm in der metaphysischen Voraussetzung fremd, wenn er sie auch dem Wesen nach erkennt und ihr (in seiner Lobrede) als Kunst der rätselhaften, geheimnisvollen Urlaute gerecht zu werden versucht.

Auf inhaltliche Entlehnung oder Übereinstimmung in der Themawahl wurde nicht eingegangen, da hier sich jeder ohne weiteres Gewißheit verschaffen kann, daß George auch stofflich selbständig seine Welt aufbaute. Den vollen Wert der Symbolisten, künstlerischen wie menschlichen, kann man jedenfalls nicht dadurch deutlich machen oder gar beweisen wollen, daß man versucht, George ihnen zu verpflichten. In George ist die Generation der Symbolisten überwunden und sie gelten ihm nicht anders als Jean Paul oder Goethe, nämlich als: „Verleibungen des Gottes, dem auch er dient" (Gundolf, George S. 46).

Lebenslauf.

Ich, Freya Hobohm, Tochter des Bibliotheksoberinspektors Karl Hobohm, bin am 5. Juni 1904 in Berlin geboren. Ich bin evangelisch. Ostern 1924 bestand ich die Reifeprüfung am Realgymnasium in Marburg. Von Ostern 1924 bis Herbst 1926 war ich in der Philosophischen Fakultät der Marburger Universität immatrikuliert. Ich wählte zuerst die naturwissenschaftlichen Fächer: Mathematik und Physik, dann die sprachlichen: Deutsch, Englisch und Französisch. Im Winter 1925—1926 bestand ich die Prüfung für akademische Turn- und Sportlehrerinnen. Im Winter 1926—1927 war ich an der Sorbonne immatrikuliert, vom Sommersemester 1927 bis zum Sommersemester 1929 wieder in Marburg.

Während meiner Studienzeit besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren und Dozenten: Hensel, Fraenkel, Neumann, Weyrich, Schaefer, Wrede, Wagner, Elster, Helm, Pongs, Jaeck, Brunot, Cohen, Heidegger, Jaensch, Deutschbein, Glaser, Spitzer.

Allen meinen Lehrern bin ich zu Dank verpflichtet. Die vorliegende Arbeit wurde durch Herrn Professor Dr. Spitzer angeregt; ihm schulde ich ganz besonderen Dank für die Art seiner Lehrtätigkeit und wissenschaftlichen Forschung.

Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 23. Juli 1930. Seit Oktober 1930 bin ich an der Kölner Universität immatrikuliert.